

A TRANSPARÊNCIA FOTOGRÁFICA E A ONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA¹

Photographic transparency and the ontology of photography

Hermano Arraes Callou²

Resumo: *Este artigo propõe uma interpretação alternativa do debate em torno da “ontologia da imagem fotográfica”, introduzido por André Bazin, que rompe com o primado que a noção de índice obteve na recepção do seu pensamento. O meu objetivo é fornecer uma reconstrução teórica da questão capaz de acolher certas sugestões de Bazin que são difíceis de serem assimiladas à noção de indexicalidade, a partir da ideia de transparência fotográfica de Kendall Walton.*

Palavras-Chave: *Ontologia da imagem fotográfica. Transparência fotográfica. Kendall Walton.*

Abstract: *This paper proposes an alternative interpretation of the debate on the 'ontology of the photographic image' introduced by André Bazin, challenging the primacy that the notion of indexicality has assumed in the reception of his thought. My aim is to provide a theoretical reconstruction of the issue that accommodates certain suggestions from Bazin, which are difficult to assimilate into the notion of indexicality, drawing on Kendall Walton's concept of photographic transparency.*

Keywords: *Ontology of the photographic image. Photographic transparency. Kendall Walton.*

1. Introdução

Este artigo pretende lidar como uma herança importante da teoria do cinema do século XX. A ontologia da imagem fotográfica foi uma das questões fundamentais da teoria do cinema, pela qual vimos ser construída uma certa compreensão do meio cinematográfico, que ainda reconhecemos em grande medida como a nossa, mesmo com todas as transformações que o cinema tem sofrido nas últimas décadas com a digitalização. A questão foi formulada inicialmente por André Bazin, que teria procurado exprimir a natureza distintiva da fotografia em seu ensaio célebre de 1945 *Ontologia da imagem fotográfica*. A grande suposição que permeou os debates a respeito da ontologia da imagem fotográfica é a de que a fotografia nutria uma forma de relação privilegiada com a realidade, que a distinguiu das formas tradicionais de representação visual, uma intuição que Serge Daney pretendeu dar

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² UFRJ, doutor, hermano.callou@gmail.com.

a forma de um axioma, exprimido as convicções de uma certa tradição do pensamento cinematográfico: “o cinema possui uma relação com o real e o real não é o representado”³. A constituição da teoria do cinema enquanto um campo discursivo acadêmico consagrado, nos anos 1960 e 1970, pretendeu em parte herdar as intuições iniciais de Bazin, reconstruindo-as dentro da linguagem teórica legitimada que se encontrava disponível, marcada, sobretudo, pelo estruturalismo linguístico e a semiótica. A ontologia da imagem fotográfica se tornou difundida desde então como uma teoria a respeito da indexicalidade da fotografia. A interpretação se encontra amplamente consagrada, sendo partilhada tanto pelos entusiastas do ensaio de Bazin quanto pelos que desejam repudiar todo o discurso do realismo fotográfico (Rouillé, 2009). A proposta deste artigo nasce, contudo, de uma insatisfação com a “hipótese indexical” (Morgan, 2006), que me levou a duvidar que a noção semiótica de índice permitiria construir satisfatoriamente a inteligibilidade da experiência fotográfica que os escritos de Bazin procurava exprimir. Eu pretendo, em primeiro lugar, mostrar os limites da interpretação dominante da ontologia da imagem fotográfica para, em seguida, defender um possível caminho interpretativo, fundando na noção de *transparência fotográfica*, proposta pelo filósofo americano Kendall L. Walton. A minha proposta consiste, portanto, em um esforço de reconstrução teórica de certas intuições que marcaram a tradição inaugurada por Bazin, que, acredito, ainda se mantém como uma herança viva que desafia nosso pensamento.

2.A hipótese indexical

Um primeiro obstáculo para interpretar Bazin consiste em esclarecer qual o problema que motiva o ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*. A questão de Bazin não consiste em uma interrogação geral a respeito do que é a fotografia, que o levaria a enunciar a essência do meio: as condições necessárias e suficientes para que contemos uma imagem como uma imagem fotográfica. O que Bazin denomina de “ontologia da imagem fotográfica” é, na verdade, uma hipótese a respeito de uma forma *particular* de relação entre imagem e modelo, que encontramos *tipicamente* em fotografias. A hipótese de Bazin diz que a relação em foco é uma relação de “identidade ontológica”: a imagem fotográfica, ele escreve, é “o próprio objeto”, ela “pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo” (Bazin, 2018, p.33). A noção é retomada em

³ Ver Daney, 1993, p.301. Ver também Andrew, 2010, p.4 -11.

outros textos, como quando, por exemplo, ele afirma que a fotografia “traz consigo mais que a semelhança, traz uma espécie de identidade” (Bazin, 2018, p.190). A ideia de “identidade ontológica” é uma formulação de Bazin que merece ser cuidadosamente interpretada, situando-a no modo de discurso que anima seu ensaio *Ontologia da imagem fotográfica*, que é o discurso mitológico. Bazin evidentemente, não acredita que imagem e objeto são literalmente a mesma coisa. O recurso a uma relativa mitologização da fotografia é parte da retórica do seu texto, que se inicia na forma de uma antropologia imaginária sobre a origem da arte nas práticas rituais de embalsamento. A fotografia seria uma instância do mito da imagem como uma forma de sobrevivência mágica do modelo, que pode ser salvo ritualmente da perecibilidade do seu corpo. A noção de identidade ontológica, no entanto, registra o fato de que costumeiramente podemos enunciar juízos de identidade a respeito de fotografias. A proposição de Bazin tem uma base nos modos comuns como falamos da imagem fotográfica. Qual coisa é mais natural do que falar, diante de uma fotografia, que *este sou eu?* O que nos autoriza, contudo, falar desse modo? A sugestão de Bazin da identidade ontológica pretende dar uma forma mitológica ao fato ordinário que nossa experiência das fotografias ganha corpo numa trama de relações de identidade.

Um dos desafios de interpretar Bazin consiste em *desentranhar* da hipótese da identidade ontológica a pergunta que a fundamenta. O problema parece ter sido aludido pelo crítico em outro ensaio, quando ele afirma, a respeito das novas formas de reprodução visual e sonora objetivas, que “suas relações com a realidade de onde procedem” precisam ainda ser “mais rigorosamente definidas” (Bazin, 2018, p.190). O problema de Bazin é, portanto, a respeito das relações ente fotografia e realidade. A fotografia, naturalmente, pode nutrir diferentes formas de relação com o mundo, como relações de representação e semelhança. Eu pretendo seguir um caminho inaugurado por Stanley Cavell, que interpreta o problema de Bazin como uma pergunta a respeito de *uma forma particular de relação*, que costumamos exprimir na vida comum quando dizemos, a respeito de uma determinada imagem, que esta fotografia é *uma fotografia de algo*: o que (...) Bazin tem em mente é que a base do meio dos filmes é fotográfica, e que uma fotografia é *da realidade*” (Cavell, 1979, p.16). A sugestão de Cavell é de que Bazin interroga a respeito do que estamos afirmando quando dizemos que esta é uma fotografia daquela pessoa, deste lugar, daquele objeto, supondo que costumamos diferenciar entre o que elas representam e do quê elas são fotografias (uma fotografia que representa Philip Marlowe em seu escritório de investigador particular pode ser, na verdade,

uma *imagem fotográfica* de Humphrey Bogart em um estúdio na Califórnia). A característica mais marcante de uma fotografia é que tudo do que ela é *uma fotografia* de existe realmente. Ela se encontra em um estado de entrelaçamento existencial com aquilo que ela mostra. A imagem fotográfica, sugere Cavell, nos deixa “ontologicamente inquietos” (Cavell, 1979, p.17), porque ela parece nos apresentar “as coisas elas mesmas” (Cavell, 1979, p.17). A inquietude reside na nossa dificuldade em entender “a *conexão* entre a fotografia e o quê ela é uma fotografia de” (Cavell, 1979, p.18), que podemos denominar como o problema de entender a natureza da *relação fotográfica*.

A fortuna crítica sobre a obra de Bazin tem procurado interpretar a relação fotográfica a partir da categoria semiótica do índice. A “hipótese indexical”, como denominou Daniel Morgan (2006), explica a conexão como expressão da natureza da fotografia como signo. A hipótese foi introduzida por Peter Wollen em *Signs and Meaning in the Cinema* em 1969 (Wollen, 1973), que partiu da semiótica de Peirce e de sua distinção célebre entre três tipos de signo: símbolos, ícones e índices. O que define um índice enquanto signo é a forma da relação que ele mantém como o seu significado: uma relação de causalidade. Um índice é um signo que autoriza uma determinada inferência causal. A noção de indexicalidade parece em um primeiro momento responder satisfatoriamente às intuições de Bazin. Um dos pontos mais importantes de *Ontologia da imagem fotográfica* consiste justamente na afirmação que o que une imagem e modelo na fotografia é uma relação de causalidade: “uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo” (Bazin, 2018, p.32) A fotografia, diz ainda Bazin, “provém por sua gênese da ontologia do modelo” (Bazin, 2018a, p.32). A “hipótese indexical” (Morgan, 2006) atesta a presença no seu discurso de metáforas de indexicalidade, na qual a fotografia é comparada, por exemplo, a um processo de “modelagem” (Bazin, 2018a, p.30), em que a imagem fotográfica aparece como “um registro por meio da luz das impressões deixadas pelo objeto” (*idem*). A fotografia não é, literalmente, uma forma de impressão, mas ela partilharia com impressões uma certa forma de inteligibilidade, na medida que manifesta o *efeito* deixado pelo mundo na superfície sensível. A fotografia seria, portanto, o *rastro* da realidade, um *vestígio*, uma sugestão que encontramos continuamente nos textos de Bazin. A interpretação indexicalista da ontologia da fotografia se consagra nos anos 1980 e 1990 como o discurso dominante a respeito do fotográfico (Krauss, 1977, 2012; Dubois, 1994), frequentemente fazendo uso dos seus textos.

A noção de Bazin de identidade ontológica indica, contudo, que ele concebe a relação fotográfica de uma maneira diferente do que supõe a hipótese indexical. A noção de causalidade não implica, evidentemente, uma relação de identidade entre causa e efeito, de modo que dificilmente poderíamos entender porque Bazin se sentiria *tentado* a formular a relação fotográfica nos termos de uma relação de identidade (Morgan, 2006). Qual tentação poderia nos levar a querer identificar seres absolutamente distintos como a fumaça e o fogo? A ideia de causalidade não partilha, por exemplo, a simetria característica de relações de identidade (Carrol, 1988, p.128). A relação de identidade é simétrica, porque se A é idêntico a B, B é idêntico a A. A relação de causalidade é assimétrica, porque se A causa B, B não necessariamente causa A. O rastro deixado pelo animal não apenas é jamais o animal ele mesmo como jamais nos sentimos tentados a identificá-los. O primeiro filósofo a sugerir a insuficiência da noção de índice para aplacar a inquietação ontológica gerado pela relação fotográfica foi Cavell, que exprimiu sua insatisfação com as metáforas de predileção de Bazin: “moldes físicos, impressões e marcas possuem procedimentos claros para se livrar de seus originais, enquanto, em uma fotografia, o original continua tão presente quanto sempre foi” (Cavell, 1979, p.20). A sugestão de que o original permanece “tão presente quanto sempre foi” captura a relativa insuficiência de tratar a fotografia como uma marca pelo qual podemos inferir algo a respeito do passado. O que Cavell afirma é que, pela fotografia, *vemos* “coisas que não estão presentes” (Cavell, 1979, p.18). A sua formulação manifesta o mesmo *pathos* que encontramos em Bazin de anseio mágico de redenção dos mortos, quando o crítico afirma que a fotografia liberta o modelo das suas “contingências temporais” (Bazin, 2018a, p.33), embalsamando sua presença ausente. A fotografia, sugere Bazin, salva o modelo da temporalidade, ela não é, simplesmente, o rastro de sua passagem. O crítico pode ter afirmado em muitos momentos que a fotografia seria apenas o “vestígio” de uma realidade ausente (Bazin, 2018, p.190), mas vemos também ele falar de um modo que não pode ser plenamente recuperado pela noção de índice, quando ele discute, por exemplo, o conceito de presença, no ensaio *Teatro e Cinema*. Ele afirma que “não é certo que não haja nenhum intermediário concebível entre a presença e a ausência” (Bazin, 2018, p.190), duvidando que a tela seja “absolutamente impotente para nos colocar ‘em presença’ do ator” (Bazin, 2018, p.190). As marcas indiciárias não costumam possuir a ambiguidade fantasmagórica entre presença e ausência que vemos a aparecer no seu discurso sobre a fotografia. O que poderia sugerir mais claramente o desaparecimento do que o rastro de algo que passou? A fotografia

pode ser plenamente um rastro, ela, no entanto, nos *mostra* o que passou como se, *de algum modo*, ele ainda estivesse lá. O desafio em que nos encontramos consiste em propor uma interpretação da ontologia da imagem fotográfica que seja capaz de explicar as razões pelas quais nos sentiríamos *tentados*, em primeiro lugar, a supor uma identidade ontológica entre imagem e objeto, oferecendo uma inteligibilidade teórica à experiência, sugerida pelas palavras acima, de *ver*, através da fotografia, o passado *ele mesmo*. O que precisamos entender, portanto, é porque Bazin seria levado a afirmar que a fotografia, de certo modo, nos coloca “em presença” da realidade.

3. A transparência fotográfica

Uma boa hipótese disponível para nos ajudar a construir uma interpretação de *Ontologia da imagem fotográfica* pode ser encontrada em um ensaio publicado em 1984 pelo filósofo Kendall L. Walton na *Critical Inquiry*, intitulado *Transparent Pictures*. O filósofo formula no texto um conceito original de *transparência fotográfica*, que permite que a ideia de que *vemos as próprias coisas* pela fotografia conquiste uma notável inteligibilidade teórica. A transparência seria, justamente, a condição pela qual vemos *através* da fotografia. O que pode permitir compreender a tentação de Bazin de afirmar a identidade ontológica entre imagem e modelo se não, justamente, a nossa tendência a acreditar que *vemos, através da fotografia*, o próprio modelo? A ontologia da imagem fotográfica pode ser reconstruída, portanto, como um esforço da exprimir a experiência da transparência, no qual residiria a gênese da tentação da alegação de identidade, que Bazin se vê consistentemente tragado. O que pode permitir afirmar, contudo, que vemos *literalmente* o objeto fotografado, quando sabemos que nos encontramos não diante do objeto, mas diante de uma fotografia? A nossa experiência fotográfica não seria melhor descrita como um ato imaginativo, pelo qual temos *a impressão de ver*, ou nos *imaginamos vendo* as próprias coisas pela imagem, quando na verdade o que vemos de fato são apenas marcas luminosas inscritas em uma superfície? Ou, não deveríamos dizer que a fotografia nos oferece a *ilusão* de que vemos as próprias coisas, quando, na verdade, vemos apenas ela mesma, a própria fotografia na nossa frente? A crença em uma forma de transparência não nos levaria a negar o fato de que fotografias são modos de mediação da realidade, que transformam significativamente que elas supostamente mostrariam? O ensaio de Walton é todo ele dirigido para tornar teoricamente defensável a intuição de que nós *literalmente vemos* as coisas *elas mesmas* pela imagem fotográfica. O

autor se encontra, conseqüentemente, diante do desafio de defender não apenas o que seriam imagens transparentes, mas o que devemos entender, propriamente, pelo ato de ver, para que a fotografia possa contar como uma forma de visão.

A intuição de Walton é de que a fotografia deve ser concebida não apenas como uma tecnologia de produção de imagens, mas como uma *tecnologia de visão*, que nos auxilia a *ver* de maneira análoga a espelhos, óculos, binóculos, telescópios e microscópios: “a invenção da câmera nos deu não apenas um novo método de fabricar imagens e não apenas imagens de um novo tipo: ela nos deu um novo modo de ver” (Walton, 1984, p.251). A sugestão de Walton se encontra lastreada no uso das fotografias não apenas para registrar a realidade, mas para auxiliar a nossa faculdade de visão: um arquiteto pode consultar fotografias para ver como é uma determinada construção, que deseja conhecer; um cirurgião pode instalar uma câmera no interior do seu paciente, para ver, com maior precisão o ponto de incisão. A transparência caracterizaria o *modo de ver* da fotografia, que podemos definir como uma forma particular de *ver através*. A fotografia nos permitira ver aquilo do qual ela é *uma fotografia de*. A metáfora óptica da transparência de Walton tem, certamente, seus limites, na medida em que não vemos as coisas literalmente *através* da imagem fotográfica (como vemos *através* de uma superfície transparente o que se encontra atrás dela). O que vemos através de uma fotografia vemos *na* fotografia, estampado em superfície opaca. A analogia de Walton pretende registrar, contudo, que o que vemos quando vemos uma fotografia são, frequentemente, as próprias coisas. A visão fotográfica seria, portanto, uma forma de *visão indireta*, na qual vemos o modelo *na* imagem, *por meio* dela. A noção de transparência do autor rompe, portanto, com toda conotação de imediaticidade, que nos acostumamos a associar com a ideia de transparência: a visão fotográfica é, necessariamente, uma visão mediada⁴. A objeção conhecida de que tratar fotografias como transparentes nos impede de vê-las como imagens não possui validade aqui: a visão por meio da fotografias é um modo de ver através de *imagens*, no sentido pleno do termo. O que permite Walton afirmar, contudo, que o modo de ver fotográfico seja inteligível ainda como um modo de *visão*? Uma *visão*

⁴O conceito de Walton de transparência é, portanto, profundamente distinto da noção de transparência que conhecemos da teoria do cinema, na qual ela exprime uma forma de invisibilidade da mediação: “a famosa noção de ‘transparência’ do discurso filmico, que designa uma estética particular (mas bem difundida e até dominante) do cinema, segundo a qual a função primordial do filme é mostrar os eventos representados e não deixar a ver a si mesmo como filme” (Aumont *et al.*, 2018, p.74). A teoria do cinema parte da suposição de que vemos a realidade no cinema quando deixamos de ver a mediação, quando o ponto de Walton é, justamente, defender que vemos ao mesmo tempo a fotografia e aquilo da qual ela é uma fotografia de.

através de imagens não romperia com os princípios mais fundamentais pelo qual uma experiência conta como um ato de percepção?

A primeira dificuldade que pode surgir no processo de compreensão da proposta de Walton pode residir em nosso comprometimento implícito com uma epistemologia da visão para qual poderíamos falar de percepção apenas no caso de visão direta. A noção de visão direta parece ser, contudo, bastante problemática, quando empregada fora de seus contextos comuns de enunciação. O que significaria, afinal, ver as coisas diretamente, em termos absolutos? A posição do epistemólogo pode levar a colocar o problema do que de fato veríamos diretamente, podendo conduzir o investigador a um posição cética, que repudia o entendimento comum do que conta como ver: vejo, de fato, a mesa que se encontra na minha frente? Eu não veria diretamente, na verdade, a apenas uma face da mesa, a que se encontra visível do meu ponto de vista? O que vejo não seria apenas as suas superfícies, sendo forçado a admitir que não vejo diretamente objetos materiais ao meu redor? Eu não veria realmente de maneira direta, contudo, apenas a *aparência* da mesa, que me informa a respeito da mesa real a qual eu não tenho meios de estar seguro que a vejo? A minha visão direta não seria, contudo, restrita somente aos *dados dos sentidos*, a partir dos quais eu representaria um mundo que não posso afirmar que de fato percebo? A minha visão não seria apenas a forma de simulação em três dimensões que meu corpo parece capaz de produzir em tempo real, a partir da informação que ele capta do ambiente a meu redor, por meio da qual eu me oriento no mundo? O cético tende a supor, de maneira irrefletida, como sugeriu J.L. Austin (2021), de que haveria um *tipo de objeto* privilegiado da visão, supondo que “a pergunta ‘o que você vê?’ só admite *uma* resposta certa” (Austin, 2021, p.106). Uma epistemologia cética da visão tende a repudiar, portanto, a possibilidade de uma visão indireta, se afastando fatalmente da compreensão do ato de ver incorporada em nossa linguagem comum.

As nossas práticas discursivas sugerem um conceito de visão mais robusto, como procura mostrar Walton, que faz um apelo ao modo como usamos ordinariamente o conceito de visão quando falamos de imagens. Ele defende, contudo, que quando falamos “veja esta mulher aqui, nesta pintura” e “veja esta mulher aqui, nesta fotografia”, não estamos de modo algum exprimindo a mesma ideia. A visão pictórica é inteligível apenas como parte de um jogo de faz de conta (*make-believe game*), na qual nos engajamos *imaginativamente*⁵. A visão

⁵ Uma teoria das artes representacionais como jogos de faz de conta e do engajamento imaginativo com imagens é discutido extensamente na obra mais ambiciosa do autor (Walton, 1990)

fotográfica é, contudo, uma *visão literal*. O filósofo constata, entretanto, que, em nossas práticas discursivas, costumamos reconhecer formas de visão literal indireta, quando afirmamos, por exemplo, que vemos a nós mesmos através do espelho. O espelho tem sido reivindicado, é claro, como um modelo historicamente comum da imagem fotográfica. A metáfora esteve presente tanto na recepção inicial da fotografia no século XIX - o crítico francês Jules Janin afirmava que daguerreótipo é um como “espelho que conserva a impressão de todos os objetos neles refletidos” (*apud* Rouilé, p.65) – quanto no processo de entrada da fotografia na arte contemporânea: a obra consagrada por Philippe Dubois (1990) como paradigma da concepção indexical da fotografia, *Authorization*, de Michael Snow, nos mostra a imagem fotográfica, na verdade, como reflexo especular que se cristalizou no movimento recessivo do tempo. O autorretrato de Snow institui uma cena que nos força a imaginar as tentações de identificação ontológica, investindo os *snapshots* de *polaroid* de uma qualidade especular, que se literaliza no suporte espelhado. A analogia é reivindicada, ainda, por Bazin, justamente quando ele quer exprimir a dificuldade em optar entre a condição de presença e de ausência do objeto fotografado, uma dificuldade que, afirmamos, não pode ser integrada facilmente na hipótese indexical. A tela de cinema, afirma Bazin, nos coloca ‘em presença’ do ator “à maneira de um espelho (...), um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem” (Bazin, 2018, p.191). A noção de um *espelho dotado de memória* parece suplantar em Bazin, portanto, certas insuficiências das analogias indexicais, que apenas retém da presença das coisas o mero rastro de sua passagem, sem que o crítico tenha exprimido com maior clareza o que a metáfora especular propõe de maneira positiva. O modelo especular de Walton, por sua vez, pretende capturar a condição de *ver literalmente*, na imagem, através dela, que define a transparência fotográfica. A metáfora do espelho é, portanto, profundamente distinta de uma analogia concorrente, com qual ela se vê constantemente confundida: a janela. A janela sugere uma imediaticidade que não encontramos no espelho, na medida em que ela não nos apresenta uma imagem, através da qual nos vemos o mundo indiretamente. A visão especular também nos ajuda a descartar uma das objeções mais naturais contra a transparência fotográfica, que aponta o fenômeno trivial de que as pessoas e as coisas se transformam quando fotografadas: afirmamos que vemos nós mesmos diante de um espelho mesmo no caso de uma imagem amplamente distorcida ou de uma superfície suja e arranhada, o que demonstra que não esperamos que todo modo de ver seja idêntico figurativamente ao modo como vemos as coisas em carne e osso.

O centro do argumento de Walton é que a fotografia é inteligível como um modo de ver porque satisfaz, em primeiro lugar, um princípio implícito fundamental que ele reconhece em nosso conceito de visão, que é o caráter causal da percepção: “ver alguma coisa é ter uma experiência visual que é causada, de um certo modo, pelo que vejo” (Walton, 1984, p.261). Em outras palavras, “perceber coisas é estar em *contato* com elas de uma certa maneira” (Walton, 1984, p.269). O que percebo é, portanto, contrafactualmente dependente do objeto da percepção, no sentido de que as diferenças pertinentes no objeto resultam em diferenças relativas na nossa experiência perceptual. A fotografia é inteligível para Walton como uma forma indireta de contato por razões similares às que levaram Bazin a defender a “objetividade essencial” da imagem fotográfica: o fato que a compreendemos como resultado, *em certo sentido*, de uma “gênese automática” (Bazin, 2018, p.32), que permite entender a fotografia causalmente. A razão pela qual “nós vemos através de fotografias mas não de pinturas é relativa a uma diferença do modo como obtemos informação dos dois tipos de imagem” (Walton, 1984, p.262), no que diz respeito, pelo menos, às suas pretensões de retrato do mundo exterior. A história das representações visuais com pretensões de objetividade mostra que a credibilidade epistêmica de diferentes práticas representacionais é contextualmente dependente, de modo que não há nada de surpreendente no fato de que desenhos realizados manualmente podem satisfazer pretensões de objetividade científica de maneira muito mais eficiente que fotografias (Daston e Galison, 2010). O argumento de Walton pretende mostrar, contudo, que uma diferença em nossa compreensão de imagens produzidas manualmente subsiste, que tende a nos dissuadir a acreditar que *vemos* aquilo que foi desenhado, mesmo quando elas nos fornecem informação verdadeira a respeito das aparências da realidade exterior. A diferença reside no fato de que nos baseamos nas *crenças* e *intenções* de uma *agente* quando somos informados a respeito de um determinado acontecimento representado por uma pintura, de modo que a imagem funciona como uma forma de *testemunho visual*. Um desenho pelo qual um artista registrou uma cena da qual ele foi testemunha indica algo a respeito da cena *por meio* do que artista pensou ter visto acontecer. O desenho pode ser contrafactualmente dependente da cena testemunhada pelo artista, no sentido de que o desenho teria sido diferente, caso a cena tivesse se passado de outra maneira, de modo que podemos reconhecer a influência da realidade sobre seu desenho. O que devemos reconhecer, contudo, é que imagens realizadas manualmente que tem uma dependência contrafactual da cena “a perdem” na situação hipotética em que “as crenças (e

outras atitudes intencionais) do artista se mantém as mesmas” (Walton, 1984, p.264). O desenhista faria seu esboço diante da nova cena da mesma maneira caso suas crenças se mantivessem literalmente as mesmas. As fotografias, por sua vez, gozam de uma relativa autonomia das crenças e intenções do fotógrafo, que não tem o mesmo papel a exercer no nosso processo de obtenção de informação. Elas “são contrafactualmente dependentes da cena fotografada mesmo se as crenças (e outras atitudes intencionais) do fotógrafo permanecem as mesmas” (Walton, 1984, p. 264). A história da fotografia é, em alguma medida, a história das imagens do que o fotógrafo achou que *não estavam lá*.

O ensaio de Walton reconstrói certas intuições presentes na “hipótese indexical” utilizando premissas teóricas distintas, que derivam da filosofia da pragmática comunicativa de Paul Grice. Uma das intuições teóricas fundamentais da hipótese indexical é a de que fotografias atuam como signos naturais. A intuição em jogo na distinção entre signos naturais e convencionais é reconstruída por Walton a partir da distinção gricena entre *dois sentidos* comuns da palavra *significação* (*meaning*), que exprimem, respectivamente, as formas de *significação natural* e *significação não-natural*. A diferença pode ser detectada pelo modo como falamos, que revela nosso compromisso implícito com a distinção. Quando dizemos, por exemplo, que a sirene tocada pelos bombeiros *significa* o início de um incêndio, mas descobrimos, em seguida, que não havia fogo na região, podemos dizer que, embora o apito da sirene *quisesse dizer* que havia fogo, não houve, na verdade, nenhum incêndio: os bombeiros nos comunicaram uma mensagem equivocada. A sirene significava *não-naturalmente* que havia fogo. A *significação não-natural* supõe, para Grice, que as intenções do agente exercem um papel determinante no processo de apreensão do sentido. O fato que passamos a acreditar que havia fogo se baseia não apenas na nossa suposição de quais foram as intenções comunicativas dos bombeiros, mas que eles pretendiam que o *reconhecimento dessas intenções* nos fornecesse *razões* para acreditar no que eles queriam dizer (Grice, 1957, p.385). Quando dizemos, por sua vez, que a fumaça que vemos no céu significa o início de um incêndio, mas somos informados depois que não havia nenhum no bairro, procedemos de uma maneira diferente: em primeiro lugar, não falaríamos que a fumaça *queria dizer* coisa nenhuma, tampouco que nos foi comunicada uma mensagem errada; nós precisaríamos reconhecer que fomos nós que cometemos o erro, assumindo, portanto, que a fumaça *não significava* fogo. Uma característica fundamental da *significação natural* é que se

“algo significa naturalmente P, ele implica P” (Walton, 2984, p.265). O cansaço do meu corpo significa que estou gripado apenas se eu estiver gripado de verdade.

A distinção entre significação natural e significação não-natural permite entender melhor em que sentido falamos que a fotografia sempre nos mostra a realidade. Ela nos mostra sempre a realidade, e somente na medida em que, ela *significa naturalmente*. A postura de desconfiança que devemos nutrir em relação ao que vemos, especialmente quando estamos tratando de imagens, é absolutamente compatível com o reconhecimento da realidade do que vemos por meio da fotografia: “a exatidão essencial das fotografias, obviamente, não impede que elas induzam ao erro. Ela afeta, na verdade, como nós descrevemos nossos erros e como pensamos sobre eles” (Walton, 1984, p.266). A diferença da maneira como corrigimos nossas crenças em relação a imagens pictóricas e fotográficas é bastante importante para o argumento. As imagens pictóricas podem ser sempre ditas representações incorretas da realidade, quando sua forma diverge significativamente do objeto que elas pretendem representar. O que falamos quando estamos diante uma fraude como a célebre fotografia do monstro do Lago Ness, publicada em jornal nos anos 1930, não é que ela nos mostra incorretamente a realidade. O que dizemos é que ela, na verdade, não nos permite ver o monstro suíço, mas nos mostra, no lugar, um artefato produzido para nos induzir ao erro, ele próprio plenamente real. A maneira como concebemos a significação natural é o que nos permite supor que estamos, por ocasião da fotografia, de algum modo, *diante das próprias coisas*, na medida em que não tratamos signos naturais como *intermediários* “que se põe entre nós e os fatos” (Walton, 1884, p.266). O signos convencionais funcionam como intermediários na medida em que reconhecemos que eles possuem seu próprio sentido, determinado pelas convenções assumidas pelo agente, quando não por suas intenções, que interpretamos independentemente de sua convergência com a realidade. O que um signo convencional significa é uma questão que precisamos resolver primeiro antes de nos perguntarmos pelo teor de verdade do que está sendo representado. Os signos naturais não são intermediários no mesmo sentido, na medida em que interpretá-los corretamente consiste em apreender diretamente os fatos. A sua compreensão pode nos exigir, é claro, uma familiaridade com certas convenções, sem que isso destrua, contudo, a naturalidade da significação: o fato de um médico precisa ser introduzido primeiro nos códigos da medicina para interpretar os sintomas corretamente não implica que sintomas

sejam signos convencionais. A fotografia, em resumo, nos mostra sempre a realidade na medida em que ela nutre uma dependência contrafactual natural do que ela mostra.

A formulação de Walton da questão pode nos confundir a respeito das reais consequências do seu argumento. Ele não supõe, por exemplo, que a maneira como normalmente interpretamos fotografias não se baseia de forma nenhuma nas crenças e intenções do fotógrafo. A nossa crença de que a imagem que vemos foi produzida por um método fotográfico e foi revelada de modo a manter suas características contrafactualmente dependentes da cena é baseada, evidentemente, em nosso entendimento do que o fotógrafo acredita que está fazendo. O que não impede que reconheçamos que o que vemos *através* da fotografia seja independente das suas crenças e intenções nos aspectos pertinentes. O fotógrafo, naturalmente, também influencia o modo como olhamos a cena. Ele constrói, como diz Bazin, a “pedagogia do fenômeno” (Bazin, 2018, p.32). A sua presença, por mais que seja sentida, não nos impede, contudo, de acreditar que somos nós mesmos que vemos o mundo através da fotografia, com *os nossos próprios olhos*: um amigo que me mostra um detalhe na paisagem na qual caminhamos também pretende conduzir o meu olhar, também deseja me introduzir a uma determinada experiência, ou crença, a respeito do mundo visto, tingindo o que vejo do que acredito ser suas expectativas: em todo caso, *sou eu mesmo* que vejo o que é mostrado. O ensaio de Walton mostra em que sentido podemos afirmar que somos nós mesmos que testemunhamos a realidade por meio da fotografia, mesmo que tenhamos que reconhecer que ela é uma forma *precária* de testemunho, que tem sua validade sempre ameaçada pelo seu caráter indireto. O filósofo também admite de que fotografias não são puras no seu modo de significar, reconhecendo que elas podem funcionar como meios de representação como qualquer outro. O que ele desejava isolar, contudo, é a forma de significar implícita na experiência da transparência.

A inteligibilidade da fotografia como um modo de ver depende, no ensaio de Walton, contudo, do reconhecimento de, pelo menos, mais um critério pelo qual algo conta como percepção. A dependência contrafactual natural é uma condição necessária, mas não suficiente, para a transparência. Em determinado momento do texto, o filósofo introduz um experimento de pensamento, que podemos denominar do experimento da máquina de descrição, um exercício reminiscente, curiosamente, de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), de George Perec. Uma máquina dotada de um sensor teria a capacidade de monitorar informação luminosa e emitir automaticamente uma série de descrições verbais

rigorosamente precisas do que é visto. O que nos impede de dizer que vemos o mundo por meio das descrições oferecidas? O ponto de Walton não é, simplesmente, que as descrições não resultam em uma imagem e que, portanto, não haveria sentido em falar em visão. O que ele defende é que a máquina de descrição não é capaz de conservar “relações de similaridade reais” com a realidade (Walton, 1984, p.271). As relações de similaridade de um texto escrito são distintas das que caracterizam o mundo perceptível: a palavra *cão* e a palavra *pão* são similares, sem que o sejam os objetos a que elas se referem. A sugestão de Walton parte da suposição de que a experiência de perceber incorpora relações de similaridade com a realidade. O ponto defendido pelo autor não é que o *resultado* da percepção seja, necessariamente, semelhante ao que tomamos como sendo o real, mas que “a estrutura do empreendimento da percepção apresenta analogias importantes com a estrutura da realidade” (Walton, 1984, p.271). O *processo* de perceber conserva relações de similaridade com a *estrutura* da realidade: os erros que cometemos costumeiramente na percepção possuem correlações análogas na estrutura da realidade perceptível. As coisas que tem aparências similares são também as que mais facilmente nos confundimos. O que conta para nós como similar na realidade é, justamente, o que é relativamente indistinguível na percepção. A aventura de perceber as coisas no mundo supõe uma forma de intimidade da nossa percepção com o mundo na qual o que tomamos como similar na realidade é facilmente confundível no exercício dos nossos atos perceptivos. O que o autor afirma não é nossa percepção conserva relações de similaridade com a realidade conforme ela é descrita pelas teorias físicas (a nossa percepção das cores não precisam estar mapeadas na estrutura das radiações eletromagnéticas), mas que nosso entendimento do que conta como a realidade perceptível supõe uma forma de correlação entre relações reais de similaridade e a experiência perceptual da indistinguibilidade relativa. A máquina de descrição não conserva correlações desse tipo, de modo que reconhecer a leitura das descrições como um ato de visão nos levaria a abandonar uma dimensão fundamental da nossa experiência perceptiva: um certo sentido de proximidade das coisas do mundo, que redescobrimos a cada vez no movimento tateante da percepção. A fotografia, por sua vez, conserva relações de similaridade real, de modo que os erros que cometemos interpretando uma fotografia tipicamente estão lastreados no ciclo de semelhanças que constitui a própria realidade perceptível. A imagem fotográfica nos coloca, portanto, em contato *perceptual* com o mundo.

A formulação de Walton de que fotografias são imagens transparentes supõe, portanto, dois critérios do que conta como ver: a dependência contrafactual natural e a conservação de relações de similaridade reais. A sua teoria da transparência tem recebido duas formas de crítica significativas, que gostaria agora de discutir⁶. A primeira forma de crítica reconhece que sua teoria é internamente consistente, mas rejeita sua aplicabilidade à fotografia. A formulação mais convincente dessa forma de crítica consiste em apontar o privilégio do *momento da exposição* no discurso de Walton (Costello, 2017), ignorando que feitura fotográfica é um processo “multifásico” (Wilson, 2021), que envolve necessariamente etapas distintas, incluindo o momento de processamento e revelação, para que uma imagem seja, de fato, produzida. O tratamento da imagem não é um procedimento automático, nem contrafactualmente dependente da cena fotografada do mesmo modo que o momento de exposição. A crítica, de fato, restringe a capacidade de convencimento de toda teoria da fotografia que se fundamenta em seu automatismo, de modo somos forçados a admitir, no mínimo, que fotografias nunca são *puramente* transparentes. As artes fotográficas são, na verdade, um campo formado por procedimentos diversos, irredutíveis à mera exposição luminosa, em que são formadas imagens que registram diferentes distribuições de graus de opacidade e transparência. O reconhecimento da pluralidade das práticas fotográficas não parece nos forçar a negar, contudo, que fotografias apresentam, tipicamente, um determinado grau de transparência. A capacidade de ver através de fotografias se conserva, acredito, mesmo quando sabemos que a imagem foi tratada, dentro de certos limites, em um processo de pós-produção.

A segunda forma de crítica pretende questionar a pretensão de Walton de que a visão fotográfica satisfaz o nosso conceito comum de visão (Friday, 1996; Carroll, 1996; Costello, 2017). O próprio Walton reconheceu posteriormente que, na verdade, não teve a pretensão de interpretar o conceito comum de visão (Walton, 2008), investigando as normas implícitas do uso do conceito, mas quis propor uma série de apontamentos construtivos para uma nova teoria da visão⁷. A proposta de uma teoria construtiva da percepção diminui, contudo, o interesse do ensaio, na medida em que parte da atração do texto residia justamente em sua

⁶ Eu me concentro aqui na recepção em língua inglesa do artigo em razão de se tratar do contexto primário de debate de suas ideias. As ideias de Walton também foram discutidas com profundidade no Brasil, onde ele ainda é pouco conhecido. Ver os artigos de Picado, 2011, e Ramos, 2020.

⁷ “Meu projeto é a construção de teoria, não a análise conceitual ou linguística” (Walton, 2008, p.118). O argumento de *Transparent Pictures* começa, contudo, com um apelo a “o que falamos quando”, no sentido da filosofia da linguagem comum, de onde ele retira parte de sua plausibilidade.

capacidade de nos ajudar a entender a *experiência comum* da fotografia *em seus próprios termos*, usando como recurso as práticas conceituais que lhes dão suporte, amparadas no entendimento comum da visão. O debate que seguiu à publicação do artigo também é igualmente insatisfatório, na medida em que seus críticos partem do pressuposto que o melhor caminho para testar a validade da teoria residiria em identificar de maneira definitiva as condições necessárias e suficientes para a aplicação do conceito comum de visão, que talvez não possa ser exaustivamente definido. A fortuna crítica do ensaio de Walton aponta, por exemplo, que a fotografia rompe com o caráter *egocêntrico* da visão (Carrol, 1996), o fato de que o que vemos nos informa a respeito da posição do nosso corpo no tempo e no espaço. Uma característica fundamental da visão é a de que ela me permite orientar meu corpo em relação ao que vejo, me situando no mesmo campo visual pelo qual eu posso ser visto de volta. A visão fotográfica é, em certo sentido, uma “visão de lugar nenhum”: o espaço fotografado que vejo pela tela de cinema “está desconectado, fenomenologicamente falando, do espaço em que eu vivo” (Carroll, 1996, p.62). A ausência de egocentricidade é, sem dúvida, um fator importante da visão fotográfica, que marca sua singularidade.

O ensaio de Walton deve ser interpretado, contudo, como uma contribuição para entender *em que sentidos* podemos entender a fotografia como uma forma de visão, mostrando a inteligibilidade da ideia de visão fotográfica. O seu argumento nos ajuda a compreender o limite das propriedades da visão em carne e osso que apenas irrefletidamente supomos ser universal. Uma dessas características discutidas por Walton, que retomei aqui, é o primado de uma forma de visão supostamente direta. A ruptura mais dramática operada pela concepção de Walton é, certamente, com o caráter simultâneo da visão: a fotografia nos mostra o passado. Uma característica do modo de ver fotográfico que fez da teoria da fotografia, como sabemos, um longo necrológio. A experiência de ver o passado através da fotografia talvez, de fato, não esteja tão distante da experiência de vermos no céu estrelas há muito tempo mortas, como sugere o autor. A egocentricidade representa uma fronteira mais fundamental, cujo cruzamento implicaria a ininteligibilidade da fotografia como um ato de percepção? A noção de visão é, como qualquer recurso de nossa linguagem, um conceito que pode ser *projetado* para um número infinito de situações novas, se deparando por vezes por territórios limítrofes, onde nos parece indecível a aplicabilidade do conceito. A visão fotográfica talvez não tivesse sido algo radicalmente novo, como afirmava Bazin, se ela não se rebelasse contra algumas das intuições mais profundas que presidem o nosso uso dos

conceitos, nos lançando em um significativo estado de indeterminação. A teoria da transparência oferece algumas indicações de, em que sentidos, podemos tomar a fotografia como uma ato de percepção, sem que sejamos forçados a assumir que ela seja capaz de apaziguar, por completo, a “inquietude ontológica” da experiência fotográfica.

4. Considerações finais

A teoria da transparência fotográfica de Kendall Walton pretende oferecer uma inteligibilidade da fotografia como modo de ver. Ele não pretende esgotar, evidentemente, o que podemos falar a respeito de fotografias de forma geral: a nossa experiência da imagem fotográfica é, certamente, uma experiência muito mais complexa, que não pode ser reduzida a somente uma forma de visão. O que Walton pretendeu oferecer em seu ensaio é o esboço de uma teoria da visão fotográfica, que podemos recuperar como uma caminho possível para seguir para uma obtermos uma interpretação mais convincente do problema da ontologia da imagem fotográfica. A questão ontológica interroga a relação da fotografia com a realidade porque por meio dela nós vemos o mundo. O que poderia ser a fotografia senão as próprias coisas se por meio dela nós vemos como elas são? A ontologia da imagem fotográfica pode ser reconstruída, portanto, como um esforço da exprimir o fenômeno da transparência, que esbarra na grande dificuldade que é conceber a experiência de uma forma de visão indireta: “a notável alegação de identidade de Bazin pode derivar do fracasso em reconhecer que nós podemos tanto ver a fotografia quanto o objeto: o que nós vemos é a fotografia, mas nós não vemos os objetos fotografados; então, as fotografias e os objetos devem ser de algum modo idênticos” (Walton, 1984, p.253). A teoria de transparência permite acomodar melhor, portanto, dois aspectos pouco exploradas pela hipótese indexical, que emergem nos textos de Bazin: a tentação de postular a identidade ontológica entre imagem e modelo e o desejo de afirmar que fotografia nos põe “em presença” das próprias coisas, mesmo quando sabemos que elas são apenas vestígios de coisas ausentes; desse modo, a teoria nos permite recuperar algumas das intuições mais difíceis de exprimir que encontramos entre aqueles que defenderam que havia algo de novo na imagem fotográfica, restituindo à razão o que vivíamos como mito.

Referências

- ANDREW, Dudley. **What Cinema is!:** Bazin's Quest and its Charge. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- AUMONT, Jacques; et al. **A Estética do Filme.** Campinas: Papirus, 2018.
- AUSTIN, J.L. **Sentido e Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2021.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?.** São Paulo: Ubu Editora, 2018a.
- CARROLL, Noël. **Philosophical Problems of Classical Film Theory.** Princeton: Princeton University Press, 1988.
- _____. **Theorizing the Movie Image.** New York: Cambridge University Press, 1996.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed.** Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- COSTELLO, Diarmud. **On Photography: a philosophical inquiry.** London: Routledge, 2017.
- DANEY, Serge. **L' Exercice a été profitable, Monsieur.** Paris: P.O.L. 1993.
- DASTON, Lorraine; GALISON, Peter. **Objectivity.** New York: Zone Books, 2010.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico.** Campinas: Papirus Editora, 1994.
- FRIDAY, Jonathan. Transparency and the Photographic Image. **British Journal of Aesthetics**, vol. 36, n.1, 1996.
- GRICE, H. P. Meaning. **The Philosophical Review**, vol. 66, n.3, jul. 1957.
- KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. **October**, Vol. 3, 1977.
- MORGAN, Daniel. Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics. **Critical Inquiry**, Vol. 32, n.3, Spring, 2006.
- PICADO, Benjamin. Engenhos de visualização e “modos de ver”: um outro discurso sobre a *arché* fotográfica. **Contemporânea**, vol.9, n.1, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Como é “ver através” uma fotografia?. **Eco-Pós**, vol. 23, n.3, 2020.
- ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- WALTON, Kendall L. Transparent Pictures. **Critical Inquiry**, vol. 11, n.2, 1984.
- _____. **Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts.** Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- _____. **Marvelous Images: on Value and the Arts.** Oxford: Oxford University Press 2008.
- WILSON, Dawn M. Invisible Images and indeterminacy: why we need a Multi-Stage Account of Photography. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, vol. 79, n.2, Spring, 2021.
- WOLLEN, Peter. **Signs and Meaning in the Cinema.** Bloomington: Indiana University Press, 1973.